

Josep Casals

Billy (Samuel) Wilder va néixer a l'extrem oriental de l'Imperi austrohongarès, a Galitzia, al si d'una família jueva; ell diu "un llinatge d'enginyers de ferrocarrils". En realitat, el pare regentava alguns cafès d'estació de la línia Lemberg-Viena.

Aquí ja trobem un primer element important: si sempre s'ha acusat els jueus de no tenir un caràcter propi i arrelat, sinó elàstic i camaleònic, Billy Wilder participa clarament d'aquesta capacitat d'adaptació i de reproducció. Woody Allen n'ha parlat a *Zelig*. Però això, que per als nazis era negatiu, és una de les raons per les quals hi ha tants jueus entre els factòtums de la modernitat. És la capacitat d'agafar d'aquí i d'allà, i fer-ho operatiu en unes condicions donades.

Això mateix va fer Freud, al qual Billy Wilder va conèixer a Viena. El jove Billy treballava de periodista a un diari sensacionalista. I ha explicat que va entrevistar el mateix dia a Richard Strauss, Artur Schnitzler, Alfred Adler i Sigmund Freud. És segur que ho va fer en dies diferents. I Freud només va intercanviar amb ell les paraules necessàries per posar-lo a la porta.

Però el cas és que Freud i la psicoanàlisi són en Wilder una presència constant—encara que sigui en negatiu, com quan ell ens adverteix que *La vida privada de Sherlock Holmes* "no és una anàlisi freudiana". Així, a *La tentación vive arriba* ens presenta la psicoanàlisi com un "entreteniment modern". I tant a *Primera Plana* com a *Aquí un amigo* se'n riu de psiquiatres obsedits amb el sexe. Però potser la broma més significativa aparegui a *El vals de l'emperador*, on un veterinari diu—amb accent alemany— a una gosseta estirada potes enlaire: "ara he de preguntar-li pel seu pare i la seva mare..."

A Viena Billy Wilder vivia als cafès, com ho feien tots els escriptors joves—fins al punt que quan es demoleix el cafè Griensteidl, el gran satíric Karl Kraus escriu un article titulat "La literatura demolida". El mateix Kraus endega una campanya per fer fora de Viena Imre Bekessi, el propietari del diari on treballava Wilder.

I en efecte Bekessi, acusat de petits delictes, acabarà fugint. Posteriorment Kraus farà una obra de teatre sobre aquest escàndol protagonitzada per Peter Lorre.

Simultàniament arriba a Viena el músic de jazz que havia encarregat *Rhapsody in blue*, Paul Whiteman. I Billy Wilder se'n fa amic. De manera que, quan Whiteman marxa a Berlín, se l'emporta com a guia—encara que de fet Billy no havia estat mai a Berlín.

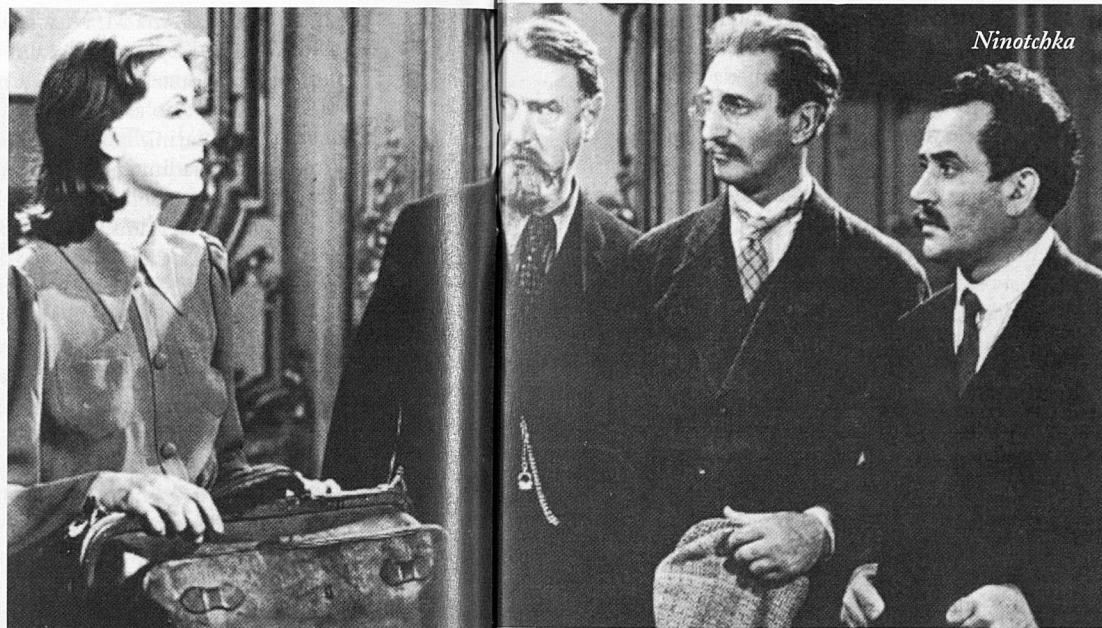
A Berlín, Wilder viu igualment als cafès, sobretot al Romanisches café-seu de la bohèmia artística. Segueix fent de periodista; també escriu guions que no signa. I per documentar-se sobre els gigolós, treballa un temps de "ballarí-gigoló". "Jo no era el millor ballarí del món, però tenia la millor conversació mentre ballàvem", va afirmar retrospectivament—i podem estar segurs que era cert.

Ara, però, escriu a revistes més importants com *Tempo*, on, per exemple, trobem un article sobre l'autoanomenat Erich Oswald Hans Carl Maria von Stroheim—en realitat Erich Oswald Stroheim, fill d'una família jueva de Viena—, al qual compara amb el pintor Georg Grosz.

I és que aquell era el Berlín de Grosz (del qual Billy Wilder va obtenir un quadre a canvi d'un cartró de cigars quan va tornar a la ciutat el 1945 com a membre de la Divisió Psicològica per desnazificar i reconstruir el món de l'espectacle). Com va dir el mateix Billy, "en els anys vint Berlín era la capital d'Europa".

Després de la guerra Wilder volia fer una pel·lícula sobre aquell Berlín vist com a Sodoma i Gomorra, projecte que no va realitzar, però sí que ens ha deixat imatges inserides en històries d'altres moments, com ara les escenes de cabaret a *Berlin Occidente* o la del ball a *Uno, dos, tres*. En els dos casos apareix Friedrich Hollander, el compositor de les cançons d'*El ángel azul*.

Als anys vint Billy Wilder freqüentava aquesta mena de locals, i en un d'ells, el cabaret Silhouette, va conèixer-hi Marlene Dietrich i la seva amiga i amant Claire Waldoff, la primera a actuar vestida d'home. Berlín vivia llavors, segons va dir Otto



Ninotchka



Uno, dos, tres



Traidor en el infierno

Straser, "l'edat d'or dels homosexuals, l'astrologia i els somnàmbuls". I certament els jocs de transvestiment i desdoblament són recurrents en Wilder. Els trobem a *Uno, dos, tres*, a *Traidor en el infierno*, a *Irma la dulce*... I evidentment a *Con faldas i a lo loco*, pel·lícula que va comptar amb l'assessorament de Barquette, cèlebre transvestit a qui Billy coneixia de Berlín i París.

Així mateix, al cafè Kranzler Billy va conèixer-hi Carl Mayer, que havia estat guionista de pel·lícules com *El gabinete del doctor Caligari* i *El último*, però que recentment havia escrit *Berlín, simfonia d'una gran ciutat*. I això ens porta a la seva primera incursió en el cinema que mereix ser recordada: amb els germans Curt i Robert Siodmak i altres amics del Romanisches café (entre ells un jove Fred Zinnemann) Billy va voler fer una pel·lícula semblant a *Berlín, simfonia d'una gran ciutat*, dins del que era la tònica de l'època: la *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectivitat). El resultat fou *Gent en diumenge*; pel·lícula on figura per primera vegada el nom de Billy Wilder com a guionista i que, contra tot pronòstic, fou un èxit.

I ell i Siodmak van ser contractats per Liebman a l'UFA. Wilder ha fet córrer múltiples llegendes sobre la seva entrada al cinema alemany, des d'aquella que diu que estava criticant al cafè a Liebman perquè no s'arriscava amb els joves i Liebman el va sentir i li va dir que es presentés al seu despatx, fins a una altra encara més inversemblant, segons la qual Billy vivia a una pensió de parets molt fines, de manera que des de l'habitació sentia les rebolcades de la filla del propietari, fins un dia en què un partenaire ocasional va haver de fugir davant de l'aparició del promès de la noia, i Billy li va oferir refugi reconeixent en el frustrat amant un capítol de la UFA: "no tindria pas un calçador?", li va dir aquest mentre s'acabava de vestir, i Wilder respongué: "sí, però també tinc un guió..."

A Berlín, treballant com a guionista de l'UFA, Wilder esdevé un dandi que gasta corbates de seda i bastó. Llavors comença a col·leccionar pintures i escultures. Amb el temps assolirà una

col·lecció de més de tres-centes obres de Klimt, Schiele, Klee, Picasso, Braque, Matisse, Giacometti... Quan el 1989 se'n subhastin moltes, se'n pagaran 5.700 milions de pessetes.

Wilder ha explicat que va fugir de Berlín l'endemà mateix del incendi del Reichstag. A París va anar al mateix hotel que Peter Lorre i Friedrich Hollander. També hi era Franz Wasmann, antic col·laborador d'Hollander i posteriorment músic de Wilder. I a París va escriure i co-dirigir *Curvas Peligrosas*, film que reprèn l'acceleració trepidant de Berlín i que és la seva primera experiència com a director.

El 1934 arriba a Amèrica, on ja feia anys que vivia el seu germà William, que després farà algunes pel·lícules emparant-se en l'èxit de Billy. Aquest, però, com ell mateix diu, mai va "arribar a perdre l'accent". Com tampoc va perdre el "desig profund de tornar" a Europa. Ja el 1935 va anar a Viena amb la intenció (frustrada) d'endur-se'n la mare. I molt més tard hi va tornar perquè "tenia interès a veure la Kartnerstrasse", el carrer més important de quan va marxar. Però llavors la mare—com el seu segon marit i també l'àvia— ja havien estat assassinats a Auschwitz.

El 1973 Billy dirà: "les ferides han cicatritzat..., fins i tot enyoró Alemanya..."; però el nazisme serà una ferida sempre oberta. Encara en les seves converses amb Cameron Crowe, a l'edat de 91 anys, recordarà "l'alegria que hi va haver a Àustria quan va venir Hitler", i afegeix: "com sap, era austríac. N'estaven molt orgullosos". És coneguda la seva dita sobre els austríacs: "han aconseguit fer creure que Einstein era austríac i que Hitler no ho era".

A *Uno, dos, tres*, Wilder insisteix en el maquillatge del passat nazi de tants alemanys. I en el mateix sentit, per deixar clara aquesta implicació, Marlene Dietrich li va demanar que retoqués els seus diàlegs a *Vencedores o vencidos*, modificació que Abby Mann, el guionista del film, no va acceptar.

S'ha atribuït a les dificultats amb l'idioma anglès el fet que Wilder escrivís sempre amb un col·laborador; però tant o més important que això fou el seu tarannà inquiet i nerviós:



necessitava un interlocutor amb qui confrontar (o una víctima sobre la qual descarregar) les seves ocurrencies. Més actiu que contemplatiu, no podia escriure en solitud, de la mateixa manera que no podia restar assegut "més de tres minuts" a la cadira de director. Els seus rodatges solien ser festius i bull·liciosos –com un cafè berlinès, s'ha dit.

De 1936 data l'encontre amb Charles Brakett, que esdevindrà el seu col·laborador regular i complementari (pel seu caràcter més tranquil i conservador, però també per les seves relacions). Amb ell escriu els guions de *La octava mujer de barba azul* (1938) i *Ninotchka* (1939) per a Lubitsch; també el de *Bola de Fuego* (1941) per a Hawks. I amb ell el 1942 dirigeix la primera pel·lícula americana, *El mayor y la menor*.

L'altra parella fixa la va trobar el 1957, Izzi Diamond, romanès d'origen, jueu com ell, i com Brakett discret i delicat (fins al punt que Billy Wylder diu que només va sentir-li dir una paraula malsonant, "merda", i va ser el dia en què es va morir).

Per entendre Billy Wylder s'han d'unir aquests tres elements:

1. Viena amb la seva tradició jueva i el seu matisat rigor crític (Ste-

fan Zweig ha explicat que Viena era una ciutat educada en el "gust per la subtilesa");

2. Berlín amb el seu humor corrosiu i desafiant, sovint brutal;

3. Amèrica, amb la seva abundància de recursos, però també amb la negociació amb la realitat que representava treballar per als grans estudis de Hollywood.

En aquest tercer component no cal que ens hi aturem gaire: basta veure *El apartamento* i *En bandeja de plata* per reconèixer l'afecció a quantificar-ho tot en termes numèrics i estadístics. Ja a *El mayor y la menor*, Wilder mostra la seva adaptació a aquest sentit pràctic: "em vaig dir que faria una pel·lícula molt popular, i així no em tornarien a enviar a la màquina d'escriure. (...) Em vaig obligar (...) a restar prop de la superfície". També a *Perdición* trobem aquest tret definidor de la vida metropolitana que és l'estadística. I que té com a contrafaç la massa i l'anonimat.

"A mi em van les masses", dirà Wilder, sempre conscient del fet que el cinema és, en primer lloc, una indústria. I que, per tant, un inesquivable deure del director és que la pel·lícula

no perdi diners, que el públic no s'ai-xequi de la butaca i marxi. Aquesta percepció d'Amèrica queda clara a *Uno, dos, tres* en el diàleg entre el directiu de Coca Cola (James Cagney) i els presumptes socis de l'Est. Quan aquests li ofereixen tantes entrades d'òpera com vulgui, James Cagney respon: "Cultura no, diners".

En Billy Wilder, però, el rebuig de l'exhibicionisme intel·lectual no és una coartada per baixar el nivell d'exigència. I aquesta capacitat d'assumir els límits reals donant-los la volta és molt característica de la tradició centreeuropea. Ben mirat, potser aquest sigui el punt en què Wilder és més a prop de la cultura vienesa. És l'art de fer coses importants sense donar-se importància. La ironia com a antídoto de la pompositat. O de l'ego inflat: "Wilderià...? Això no existeix", ha dit. I també: "No he desenvolupat un estil propi; potser amb una excepció: m'ho he pres seriosament tant si feia una comèdia com si no". Afirmació que s'ha de llegir al costat d'aquesta altra: "Hi ha una cosa que em desagrada més que no ser pres seriosament. I és que se'm prengui massa seriosament". ■

Avanti

